

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

62 | 2010

Varia

Notes de lecture

François Albera et Jean Antoine Gili



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3823>

DOI : 10.4000/1895.3823

ISBN : 978-2-8218-0978-9

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2010

Pagination : 198-211

ISBN : 978-2-913758-64-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera et Jean Antoine Gili, « Notes de lecture », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 62 | 2010, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 21 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3823> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3823>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2020.

© AFRHC

Notes de lecture

François Albera et Jean Antoine Gili

1. Livres

- 1 **Richard Abel, Giorgio Bertellini, Rob King (dir.), *Early Cinema and the « National »***, London, John Libbey Publishing Ltd, 2008, 354 p.
La question du « national » dans le cinéma des premiers temps est examinée par une série d'auteurs à travers les catégories de la globalisation et de l'impérialisme, du colonialisme, des genres et de la mémoire.
- 2 **Paula Amad, *Counter Archive. Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète***, New York, Columbia University Press, 2010, 408 p.
Analysant les influences déterminantes qui s'exercèrent sur les Archives de la Planète d'Albert Kahn, telles celles du philosophe Bergson, du géographe Jean Bruhnes et du biologiste Jean Comandon, Amad dessine la carte d'un paysage alternatif de la modernité culturelle française dans laquelle la philosophie vitaliste vient féconder la théorie du film des débuts, le documentaire féconder l'avant-garde, les modèles cinématographiques de la temporalité féconder l'École des Annales et l'appropriation filmique du monde féconder la géographie humaine et l'idéologie coloniale. Au cœur du livre se trouve une réflexion sur la transformation du concept d'archive à l'ère du cinéma et une hypothèse argumentée sur le film comme contre-archive par rapport à l'histoire.
- 3 **Angelo Arpa, *La dolce vita. Cronaca di una passione***, Cantalupo in Sabina, Edizioni Sabinae, 2010, 200 p.
Réédition de *L'Arpa di Fellini* (Roma, Edizioni dell'Oleandro, 2001), livre devenu introuvable, rédigé par un jésuite ami du cinéaste et vigoureux défenseur de *La Dolce vita*.
- 4 **Béla Balázs, *l'Homme visible et l'esprit du cinéma***, [s.l.], Circé, 2010, 144 p.
Voir dans ce numéro l'étude « Profondeurs du visible : à propos de *Der sichtbare Mensch* » et ci-dessus « Édition critique, critique de l'édition ».

5 **Antoine de Baecque, *Godard. Biographie***, Paris, Grasset, 2010, 942 p.

Une biographie « à l'américaine », fondée sur la consultation des sources et les témoignages : 818 pages de textes, 76 pages serrées de notes précisant la nature des documents consultés. À l'arrivée, un travail monumental pour un livre qui se refuse à l'idolâtrie souvent de rigueur lorsqu'on aborde le continent Godard. La première caractéristique de cette biographie, c'est qu'elle concerne un individu vivant, à l'inverse de la biographie de Truffaut qu'avait auparavant publiée de Baecque avec Toubiana. Dans ce dernier cas la disponibilité des archives du cinéaste disparu – archives personnelles, correspondances, et archives de production – offrait un type d'approche qui n'est en rien reconduit dans le cas de Godard : de Baecque n'a pas disposé des archives privées du cinéaste, ni de celles de Sonimage ou autres (Anouchka film, etc.). Il n'a, en outre, pas rencontré Godard dans la perspective de sa biographie, contrairement à Colin McCabe et a accordé, dès lors, plus de place aux entretiens et interviews publiés, aux témoignages de tiers. Il faudrait bien sûr confronter cet ouvrage, le premier de ce type en langue française – où l'on ne disposait que de témoignages ponctuels (comme *En attendant Godard* de Michel Vianey) ou des documentations sur le travail de tournage (*Godard au travail* de Bergala) –, avec ses antécédents anglo-saxons (*Godard : A Portrait of the Artist at Seventy* de Colin McCabe et *Everything is Cinema : The Working Life of J-L Godard* de Richard Brody) afin de mieux évaluer ce qu'il apporte de nouveau et dans quelle mesure son approche de « l'œuvre-et-l'homme » s'en distingue. Quelle entrée dans l'œuvre s'agit-il d'offrir par le biais de la vie d'un auteur ? La question n'est pas nouvelle et se repose à chaque entreprise de ce type – de la démarche de Sartre dans son *Saint Genet comédien et martyr* ou son *Flaubert*, à celle de Bourdieu attachée à la logique de l'itinéraire social d'un individu (encore Flaubert, Heidegger). L'éclairage par les origines familiales (le protestantisme, la banque, la médecine), les circonstances historiques (la guerre de 1939-1945), les milieux culturels parisiens de l'après-guerre puis les mouvements politiques d'extrême-gauche, etc. offre en tout cas une contextualisation. Fait-il plus que cela, offre-t-il des « clés » d'interprétation ? La biographie de John Ford par Joseph Mc Bride offrait une solution « équilibrée » dans la mesure où la vie du cinéaste, dans ce cas-là – passées les périodes de l'enfance et de l'apprentissage –, s'identifie pratiquement avec l'évolution de l'œuvre. Dans le cas de Godard il en va autrement : il est montré, dans la biographie de De Baecque, dans une série d'autres circonstances tant sociales, politiques que sentimentales. Les développements accordés à celles-ci peuvent ainsi s'appréhender comme détachées de l'approche des films avec lesquels elles n'interfèrent pas toujours et en tout cas pas à proportion de la place qui leur est dévolue. Dans la mesure enfin où le travail du biographe est largement informé par la collecte des témoignages (nombre de sources écrites dépendant des témoins qui les ont fournies), cette « histoire orale » de Godard dépend beaucoup des personnes rencontrées et surtout des personnes ayant consenti à parler, souvent avec le souci de se promouvoir elles-mêmes... Ainsi le témoignage détaillé de Myriem Roussel (*Je vous salue, Marie, Prénom Carmen*), si on le confronte au découpage de l'œuvre par noms d'égéries qu'avait adopté l'édition Bergala des écrits du cinéaste (« les années Karina », « les années Wiazemsky », etc.), tendrait à instituer une nouvelle « époque ». Or est-ce vraiment le cas ? Le centre de gravité du travail de Godard ne s'est-il pas déplacé du sentimentalisme ou du rapport amoureux des premières « époques » à des préoccupations plus abstraites à visée philosophique – dont témoigne la filmographie à partir de *Sauve qui peut (la vie)*, les émissions télé et les *Histoire(s) du cinéma* ? La masse

de renseignements, d'anecdotes, de documents, etc. risque toujours de s'apparenter à la masse liquide du lac Léman dont Paul Valéry écrivait : « miroir mais de nulle chose... » (cité dans le livre).

- 6 **Marco Bellocchio, Daniela Ceselli (a cura di Alberto Cattini), *Vincere***, Mantova, Circolo del cinema/Comune di Mantova/Casa del Mantegna, 2010, 192 p.
 Dans la prestigieuse collection que dirige avec ferveur Alberto Cattini paraît le scénario du film de Marco Bellocchio présenté à Cannes en 2009. L'ouvrage est rehaussé par les dessins préparatoires du cinéaste figurant dans les états successifs du scénario et par de remarquables photographies de plateau de Daniele Musso et Gianfranco Mura. À cet ensemble est joint une analyse d'Alberto Cattini qui détaille tous les aspects du texte de Bellocchio et Ceselli : l'auteur y souligne les différents aspects de la structure narrative et la poétique singulière du film. Dans la même collection viennent également de sortir le scénario de *Giulia non esce la sera* écrit par Giuseppe Piccioni et Federica Pontremoli – un remarquable portrait de femme interprété par Valeria Golino – et de *Diario senza date*, un documentaire de création de Roberto Andò sur la ville de Palerme : le fil conducteur de l'enquête est assuré par un cinéaste allemand interprété par Bruno Ganz. Dans le même livre figurent les documentaires d'Andò consacrés à Harold Pinter, Francesco Rosi, Anton Webern, Bob Wilson.
- 7 **Raffaele De Berti, Elisabetta Galletti, Fabrizio Slavazzi (dir.), *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico***, Milano, Università degli studi di Milano/Cisalpine, 2009, 586 p.
 Une série d'analyse sur un des films les plus complexes du cinéaste.
- 8 **Bernardo Bertolucci, *La mia magnifica ossessione. Scritti, ricordi, interventi (1962-2010)***, Milano, Garzanti, 2010, 302 p.
 Cinéaste cinéphile très influencé à ses débuts par la Nouvelle Vague française, Bertolucci a souvent réfléchi à son travail dans une perspective critique très affûtée. Les textes réunis ici permettent de suivre la dialectique du verbe qui accompagne la création des films.
- 9 **Ennio Bispori, *Totò attore***, Roma, Gremese, 2010, 512 p.
 Un travail d'une ampleur inégalée pour entrer dans l'univers d'Antonio de Curtis dit Totò, le plus grand acteur comique qu'ait connu le cinéma italien. Film après film, l'auteur suit la carrière de Totò, des modestes comédies des années trente aux chefs d'œuvre de Pasolini qui ponctuent sa fin de carrière (une mention particulière pour le rôle de Iago aux côtés d'Othello/Ninetto Davoli dans *Che cosa sono le nuvole ?*).
- 10 **Vittorio Boarini, Tullio Kezich (dir.), *Fellini. Mezzo secolo di dolce vita***, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2009, 224 p.
 Actes du colloque international qui s'est tenu à Rimini en novembre 2008.
- 11 **François Amy de la Bretèque, Michel Cadé, Jordi Pons i Busquet, Angel Quintana (dir.), *les Cinémas périphériques dans la période des premiers temps / Peripheral Early Cinema/Los cines periféricos de los orígenes/Els cinemes perifèrics del origen***, Girona-Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2010, 391 p.
 Actes du 10^e congrès international 2008 de Domitor autour de la question de la localisation du territoire et du rapport du cinéma aux centres décisionnels et aux lieux où s'élaborent les représentations. On reviendra sur cet ouvrage dans un prochain numéro.

- 12 **Gian Piero Brunetta, Alessandro Faccioli (dir.), *Venezia e il cinema***, Venezia, Marsilio/Regione del Veneto, 2010, 220 p.
 Dans une série où toutes les villes de Vénétie ont été passées en revue, Vérone, Padoue, Trévise, Rovigo, Vicence, Belluno (voir 1895, n° 58), la conclusion naturelle arrive avec l'ouvrage sur Venise. On ne redira pas combien ces ouvrages sont précieux pour cerner une des caractéristiques du cinéma italien, l'enracinement régional.
- 13 **Clément Chéroux, *la Photographie qui fait mouche***, [s.l.], Carnet de Rhinoceros jr, 2009, 48 p.
 Chéroux avait défini le regard de Cartier-Bresson comme relevant du « tir photographique ». Ici il s'intéresse à cet étrange dispositif des champs de foire où le tir-pipes déclenche un appareil photo qui saisit le tireur au moment où il fait mouche. Photographie automatique, anonyme qui renvoie le tir en miroir, fait du chasseur sa propre proie et vient incarner l'analogie souvent alléguée entre fusil et appareil de prise de vue (qui date de Marey), instantané et tir qui « arrête » le mouvement (de l'oiseau en vol par exemple). Ce dispositif enchanta, on s'en doute, les surréalistes que le photomaton inspirait déjà, entrant dans leur conviction de l'automatisme et dans certains cas conjuguant leur goût de la chasse et de la photographie (ainsi Picabia comme on le voit dans *Entr'acte* où, au Luna Park, il « descend » Börlin).
- 14 **Philippe Dériaz, Nicolas Schmidt (dir.), *Du film scientifique et technique***, Condé-sur-Noireau, Corlet, 2010, « CinémAction », n° 135, 242 p.
 Les habituelles solides livraisons de la collection fondée par Guy Hennebelle et poursuivie par Monique Martineau avec la collaboration de Françoise Puaux. Les titres sont édités aujourd'hui par les Éditions Charles Corlet à Condé-sur-Noireau et ne sont plus des numéros de périodique mais bien des ouvrages.
- 15 **Agnès Devictor, Kristian Feigelson (dir.), *Croyances et sacré au cinéma***, Condé-sur-Noireau, Corlet, 2010, « CinémAction » n° 134, 2010, 242 p.
 Voir ci-dessus.
- 16 **Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles***, Paris, Minuit, 2009, 141 p.
 De Dante à Pasolini puis à Agamben et Benjamin, une méditation sur la survivance ou la disparition des lucioles, ces petites lumières dansant dans la nuit quand il fait chaud, métaphore ici des fragiles, momentanées expressions des contre-pouvoirs, images-lucioles, face aux faisceaux de la grande lumière des pouvoirs, et sur ce que Benjamin appelait « organiser le pessimisme » afin de relever la désespérance de la résistance.
- 17 **Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. l'Œil de l'histoire, 2***, Paris, Minuit, « Paradoxe », 249 p.
 Poursuivant sa réflexion sur l'image et sur les rapports d'images, Didi-Huberman réédite ici quelques articles et conférences publiés depuis 2005 autour de la question des camps nazis. Devant le danger d'une « mémoire saturée », il s'efforce d'envisager les conditions d'un « art de la mémoire » « capable de rendre *lisible* ce que furent les camps » à partir des documents, des sources écrites, des témoignages, de la documentation visuelle à laquelle les historiens accordent une importance croissante. Rendre lisible et par là « renouveler les questions globales » à partir d'un objet singulier on pourrait presque dire d'un « détail » (pour renverser la formule bien connue), c'est-à-dire des « singularités historiques ». La « méthode » de cette démarche de connaissance historique, c'est l'articulation du « lisible » et du « visible » et le principe du montage. Ou, selon Walter Benjamin : « édifier les grandes constructions à partir de petits éléments confectionnés avec précision et netteté, découvrir dans l'analyse du

petit moment singulier le cristal de l'événement total » (*le Livre des passages*). Le filmage de l'ouverture des camps d'extermination par les Soviétiques (Roman Karmen), des camps de concentration par les Américains (le Film Photo Field de John Ford et les images d'« amateur » de Samuel Fuller), le procès de Nuremberg et l'utilisation du film dans le réquisitoire contre les accusés sont ainsi abordés dans une première partie. La discussion n'évite pas quelques confrontations qui touchent aux enjeux de la démarche même de Didi-Huberman : avec Lanzman (dans la « controverse » Lanzman-Godard) et avec Hubert Damisch à propos de *The Stranger* de Welles et l'utilisation qu'il fait des images des camps au sein d'une fiction. La seconde partie est vouée au travail de Harun Farocki, en particulier son re-montage des images du camp néerlandais de Westerbork qui parvient à renouveler le regard qu'on peut avoir de celles-ci. En annexe, un texte issu d'un dialogue avec Christian Boltanski.

- 18 **Elie During, *Faux raccords. La coexistence des images***, Arles/Nice, Actes Sud/Villa Arson, 2010, 208 p.

Outre des réflexions sur Bergson et les images, discutant à l'occasion la lecture deleuzienne (interrogation notamment du sens de « l'image cristal »), une analyse très détaillée et très neuve d'un film pourtant usé par les commentaires qui le recouvrent : le *Vertigo* de Hitchcock. During utilise la notion de « déjà-vu » pour envisager ce film à partir de la matrice du « double ». À l'autre bout de l'image contemporaine, During se penche sur les installations de Graham et quelques autres.

- 19 **Jacques Fieschi, *On ne m'a pas dit d'aimer le cinéma***, Crisnée, Yellow Now, 2010, 158 p.
Réunion de textes très brillants – notamment sur Greta Garbo, Jean Renoir, Max Ophuls, Howard Hawks, Luchino Visconti, Eric Rohmer – publiés dans la revue *Cinématographe* que l'auteur dirigeait dans les années 1970-80 avant de devenir, notamment, le scénariste de Claude Sautet, Maurice Pialat, Nicole Garcia et de tourner *la Californie*.

- 20 **Marion Froger, *le Cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985***, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2009, 185 p.

Des années 1960 aux années 1980 une génération de cinéastes a œuvré au sein de l'ONF et a jeté les bases du cinéma québécois. L'auteure aborde ce phénomène à travers la dimension communautaire du travail des cinéastes et le désir de communauté du public de cette époque. Elle décrit de la sorte comment cette cinématographie de proximité fait une large place à la production du lien social. Au terme de son enquête elle met en exergue la question de la socialité du don dans l'esthétique des films de cette période, en particulier ceux de Pierre Perrault.

- 21 **Christian Gaillard, Lella Ravasi Bellocchio, *L'inconscio creatore. Attorno al Libro dei sogni di Federico Fellini***, Bergamo, Moretti & Vitali editori, 2009, 128 p.

Commentaire par deux psychanalystes jungiens du *Livre de mes rêves* (Flammarion) de Fellini.

- 22 **Laurent Guido, Olivier Lugon (dir.), *Fixe-animé : croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle***, Lausanne, l'Âge d'homme, 2010, 449 p.

Actes d'un colloque qui s'est tenu à Lausanne en 2008 autour d'une confrontation – devenue rapidement une articulation, un lieu d'échange – entre photographie et cinéma, image fixe et image en mouvement, dépassant l'étroite définition de deux mediums pour inclure la presse, le dessin, le livre et les installations artistiques, y compris dans leurs mixités intermédiaires.

- 23 **Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique***, Paris, Armand Colin, 2010, 224 p.

L'histoire de la cinéphilie alimente aujourd'hui de nombreuses recherches. Après le colloque de Lyon en 1995 – préparé par Antoine de Baecque et Thierry Frémaux – dont les communications ne furent jamais éditées, le terrain s'est enrichi de nouvelles contributions. Des spécialistes travaillent sur des secteurs circonscrits (le livre de J.-M. Leveratto édité par La Dispute, voir ci-dessous) ou abordent de larges synthèses (ce livre-ci publié par Armand Colin dans une collection destinée à un lectorat universitaire). Pour les deux auteurs, la cinéphilie « en France » (objet privilégié de leur étude quoique les comparaisons et confrontations avec des situations étrangères – allemande et américaine – ne manquent pas), entendue comme « la forme que prend localement la cinéphilie mondiale », connaîtrait l'évolution suivante : naissance de la parole cinéophile dans les années 1910 avec la conquête du « grand film » ; normalisation dans les années 1930 « sous l'effet du travail d'équipement cognitif que suscite le loisir cinématographique » ; institutionnalisation dans les années 1950 « avec son intégration à l'enseignement universitaire » ; individualisation dans les années 1980 « du fait de la démocratisation des études et la multiplication des équipement domestiques » (pp. 6-7). On pourrait discuter plus en détail cette chronologie, mais, en réalité, c'est de tout autre chose que parle ce livre. Leveratto et Jullier commencent par donner une nouvelle définition de la « cinéphilie » et c'est pourquoi ils rompent d'entrée de jeu des lances avec Antoine de Baecque ou Susan Sontag et discutent tant Christophe Gauthier que Dudley Andrews notamment, qui ne feraient qu'analyser genèse, naissance et développement de la cinéphilie *académique*, opérant par là une série de réductions pour la circonscrire aux élites intellectuelles (et dans le cas de De Baecque à la « Nouvelle Vague » et aux réseaux parisiens). Leur définition repart en fait de celle des « fans » et de leur conduite au sein de la culture populaire que donne Janet Staiger dans *Media Reception Studies* et cela bien que cet auteur distingue la cinéphilie « à la française » de son objet pour en faire un sous-ensemble de sa catégorie. Leveratto et Jullier, revenant à un sens premier de cinéphilie – « amour du cinéma », plaisir au cinéma, passion pour le cinéma, etc. – ne se bornent cependant pas à une rectification lexicologique, ils entendent récuser un modèle et lui en substituer un autre, récuser le recours à l'écriture et aux écrits (la critique) au profit de la parole échangée, de la conversation (au sens de Goffmann), supplanter l'intellectualisme par une attention aux techniques du corps. Cette sociologie dynamique veut ainsi donner vie au « cinéophile inconnu », le *construire*, ce qui suppose de reconnaître au consommateur fidèle de films le statut de cinéophile et donc d'admettre l'existence d'une masse de cinéphilos dont on reconnaisse l'expertise collective. Le point de fuite de cette approche se situe dans les échanges que les blogs, qu'internet permettent et qui bouleversent la situation et les situations (socio-culturelles) des uns et des autres, font vaciller les positions de maîtrise ou redistribuent les cartes à ce sujet. On peut penser que c'est ce présent qui, par rétroaction, conduit les auteurs à revisiter, à son origine, le phénomène cinéphilique et à en donner cette nouvelle définition. On reviendra bien sûr sur cette proposition importante et qui sera sans doute discutée. Saluons en tout cas l'éditeur de se prêter à ce « coup » épistémologique, mais condamnons en revanche sa négligence dans la fabrication d'un livre dont il est peu de pages qui ne fourmillent de coquilles, mots omis, inconséquences typographiques, etc.

- 24 **Tullio Kezich, *Federico Fellini. Il libro dei film*** (Vittorio Boarini, dir.), Milano, Rizzoli, 2009, 320 p.

Un livre grand format d'une exceptionnelle richesse iconographique. Une synthèse rédigée par le meilleur spécialiste, essayiste et biographe, de Fellini disparu en 2009.

- 25 **Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La Rédemption de la réalité physique***, Paris, Flammarion, 2010, 516 p.

Voir dans ce numéro « Edition critique, critique de l'édition » et compte-rendu dans un prochain numéro.

- 26 **Jean-Marc Leveratto, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration***, Paris, La Dispute, 2010, 216 p.

On reviendra sur cet ouvrage dans un prochain numéro.

- 27 **Oscar Iarussi, *L'infanzia e il sogno. Il cinema di Fellini***, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello spettacolo, 2009, 176 p.

Un essai brillant sur les thèmes récurrents de l'enfance et du rêve.

- 28 **László Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film***, Torino, Einaudi « Piccola Biblioteca », 2010, 149 p.

Une édition italienne exemplaire d'un livre de Moholy-Nagy de 1925 grâce à l'introduction et à l'appareil critique dus à Antonio Somaini qui examine en détail comment ce texte s'inscrit à la fois dans les problématiques des arts plastiques d'avant-garde et dans celles de la photographie et du cinéma. En traitant de la « nouvelle vision » de l'auteur, Somaini l'aborde dans le cadre de la théorie des médias et de la culture visuelle, dont les bases sont jetées dans les années 1920 (avec les expositions *Film und Foto* à Stuttgart 1929, *Das Lichtbild* à Munich en 1930, des livres comme *Foto-Auge / Œil et photo / Photo-Eye* de Franz Roh et Jan Tschischold, ou *Es kommt der neue Fotograf!* de Werner Gräff) et qui se sont développées depuis lors. Moholy soucieux d'inscrire le travail artistique dans « la totalité des phénomènes du monde moderne » inaugura ainsi des démarches expérimentales telles la peinture par téléphone, l'image par radiophonie, et participa aux renouvellements fondamentaux des concepts en architecture et en typographie. L'une des caractéristiques de sa démarche est le rôle central dévolu à la lumière, le conduisant à parler de *Lichtgestaltung* et à aborder sur une base dynamique la couleur et le mouvement. La photographie et le cinéma – *Lichtspiel* en allemand – se trouvèrent donc au centre de sa réflexion et de sa pratique avec leurs propriétés : transparence, projection, agrandissement, duplication dont il fit varier les paramètres dans ses travaux (écran semi-sphérique, photogramme). Élargi au niveau de la ville, les phénomènes de l'image multipliée donnaient ainsi lieu à cette « visuelle Kultur » annoncée un peu auparavant par Balázs dans *Der sichtbare Mensch oder de Kultur des Films*.

- 29 **Hugo Münsterberg, *le Cinéma : une étude psychologique. Et autres essais***, traduit de l'anglais par Marc Richet, introduction de François Bovier et Jean-Philippe Rimmann, Genève, Editions Héros-Limite, 2010, 203 p.

- 30 **Hugo Münsterberg**
, *Psychologie du cinématographe*, traduit de l'anglais et présenté par Bernard Genton, Le Havre, De l'Incidence, 2010, 184 p.

Chance ou « gâchi », le lecteur jugera de l'opportunité de voir deux éditions-traductions différentes du classique de Münsterberg, *The Photoplay : A Psychological Study* (1916) qui diffèrent déjà par leurs titres (aucune n'insistant sur le mot *photoplay* qui, comme le *Lichtspiel* allemand voit dans le cinéma un spectacle de lumière) et en tout cas par leurs choix d'édition proprement dite : une introduction plus substantielle dans la

première ainsi que d'autres essais de l'auteur (« Pourquoi nous allons au cinéma » [1915] et « Péril de l'enfance au cinéma » [non daté]). Élève de Wilhelm Wundt en Allemagne, Münsterberg (1863-1916) publie plusieurs ouvrages dans les années 1890 avant d'être invité à Harvard par William James. Ses prises de positions pro-germaniques au moment de la Première Guerre mondiale lui valent une sorte de marginalisation dont il sort en centrant ses recherches sur le cinéma, art populaire. La découverte en 1914 d'un médium qu'il méprisait jusque là lui aurait révélé les analogies voire l'isomorphisme entre le fonctionnement de l'esprit humain et celui du film. Son essai distingue ainsi une « psychologie du cinéma » de l'« esthétique du cinéma ». C'est évidemment ce qui demeure intéressant à prendre en considération aujourd'hui car dans le contexte où il écrit, Münsterberg se distingue notamment des physiologues et des réflexologues en s'attachant à modéliser le film sur le cerveau. Ce positionnement eut en outre des conséquences pratiques et expérimentales dans des scénarios conçus par Münsterberg dans la perspective de tests psychologiques (visant à classer les « catégories d'esprits »), tests d'orientation professionnelle (visant à l'adaptation des travailleurs aux standards industriels). Cet investissement et la foi dans le cinéma « éducatif » font de Münsterberg l'ancêtre du courant filmologique des années 1940-1960 et de certains cognitivistes contemporains. On relève dans l'introduction qu'il eut parmi ses élèves Gertrude Stein (1893-1895) qui fut marquée par les travaux sur l'automatisme et les actes involontaires qu'elle mit ensuite au principe de son écriture.

- 31 **Pierre Pageau, *les Salles de cinéma au Québec (1896-2008)***, Québec, Les Éditions GID, 2009, 416 p.

Une étude méticuleuse pour suivre l'histoire de l'exploitation au Québec. L'auteur procède région par région, il commence par Montréal et Québec avant de parcourir toutes les villes – jusqu'aux lieux les plus reculés – de la « Belle Province », y compris les lieux de villégiature. Les salles et les programmes sont étudiés en détail, avec la question centrale de la présence du film français par rapport au film américain. Pageau s'attarde sur un épisode dramatique : le dimanche 9 janvier 1927, un incendie détruit le Laurier Palace de Montréal, 214 personnes y perdent la vie. L'Église – une des données singulières du Québec – reprend sa campagne pour réclamer la fermeture des salles le dimanche. Revendication entendue et même élargie à la semaine entière pour les jeunes : le 22 mars 1928, la loi prohibe l'accès des cinémas aux moins de seize ans ! Le spectacle cinématographique perd ainsi une large partie de son public. À l'intérêt de la lecture s'ajoute la très riche iconographie réunie par l'auteur. Un livre remarquable à tous points de vue.

- 32 **Anne-Marie Paquet-Deyris (dir.), *les Cinémas de l'horreur. Les Maléfiques***, Condé-sur-Noireau, Corlet, 2010, « CinémAction », n° 136, 2010, 224 p.

- 33 **Vincent Pinel, *le Cinéma muet***, Paris, Larousse, 2010, 288 p.

Ouvrage de vulgarisation au sens noble du terme, l'entreprise de Pinel, après celle plus modeste de Michel Marie (*le Cinéma muet*, les Petits Cahiers, 2005), offre une pure jouissance. Précision du texte, qualité des illustrations, intelligence de l'analyse qui présente successivement le contexte de l'année, les hommes et les films, les informations éclairantes, les titres principaux pays par pays, tout concourt à faire de ce livre un guide fiable pour découvrir une époque trop souvent négligée dans les études générales. Un vrai Larousse !

- 34 **Marco Praloran, Serena Romano (dir.), *Figura e racconto / Figure et récit. Narrazione letteraria e narrazione figurativa in Italia dall'Antichità al primo Rinascimento***, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2009, 333 p.
De raffinés rapprochements entre écriture littéraire et rythme cinématographique dans la contribution de Marco Praloran.
- 35 **Lucien Rebatet, *Quatre ans de cinéma (1940-1944)***, Textes réunis, présentés et annotés par Philippe d'Hugues avec la collaboration de Philippe Billé, Pascal Manuel Heu, Marc Laudelout, Grez-sur-Loing, Pardès, 2009, 406 p.
Voir compte-rendu dans ce numéro.
- 36 **Eric Rohmer, *le Celluloïd et le marbre. Suivi d'un entretien inédit***, Paris, Léo Scheer, 2010, 176 p.
Réédition en un volume de la série d'articles publiés par Rohmer en 1955 dans les *Cahiers du cinéma* sous ce titre, précédé d'un avant-propos de 1963 inédit et suivi d'un entretien conduit pour la radio par Noël Herpe et Philippe Fauvel en 2009. En 1955 et en 1963, Rohmer voyait les « autres arts » sur le déclin où l'avait conduit son âge moderne, tandis que le cinéma retrouvait un classicisme rajeuni grâce à son « réalisme ontologique » (Rohmer cite le texte de Bazin sur « l'ontologique de l'image photographique » mais il écrit « cinématographique »). En 2009, par contre, il considère que son « pessimisme a gagné le cinéma : ce n'est plus seulement les autres arts qui courent vers la fin du monde (enfin, de leur monde) [...] c'est peut-être aussi l'art cinématographique. » Entretemps – et il est dommage que le texte ne fasse pas partie du volume –, Rohmer avait repris son interrogation sur les arts et le cinéma pour la télévision en rencontrant des artistes « autres que cinéastes » pour juger le cinéma. Discussions assez vives, dit-il dans les entretiens, avec Iannis Xenakis, Claude Simon, Pierre Klossowski, Claude Parent, Paul Virilio... L'entretien révèle pour ceux qui les ignoraient certains des goûts de Rohmer : il n'aime pas Buñuel, le *Lancelot* de Bresson, n'a pas vu de films d'Oliveira mais a « un préjugé contre lui » ; son hostilité au surréalisme ne se dément pas et Francis Bacon le « repousse » ; on apprend qu'il estime peu le cinéma de Cocteau qu'il juge « pauvre » et sa poésie, « pas très sérieuse »... ; il trouve Breton « imbuvable », ne s'est jamais intéressé à Wagner, Le Corbusier est son « ennemi intime » et *la Nuit américaine* de Truffaut lui paraît « superficiel ».
- 37 **Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *le Temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle***, Textes réunis et présentés par Sophie Charlin, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes « Esthétiques. Hors cadre », 2009, 436 p.
On reviendra sur cet ouvrage dans un prochain numéro.
- 38 **Rainer Rother, Judith Prokasky (dir.), *Die Kamera als Waffe. Propaganda-Bilder des Zweiten Weltkrieges***, München, et+k, 2010, 326 p.
Une série de contributions autour de l'usage des médias audio-visuels en temps de guerre durant la période 1939-1945 (photographie, presse illustrée, cinéma).
- 39 **Angela Bianca Saponari, *Il cinema di Leonardo Sciascia. Luci e immagini di una vita***, Bari, Progedit, 2009, 308 p.
Le livre présente les écrits sur le cinéma de Sciascia et aborde l'adaptation à l'écran de ses romans, notamment *A ciascuno il suo* (Elio Petri), *Il giorno della civetta* (Damiano Damiani), *Il contesto* (Francesco Rosi, avec le titre *Cadaveri eccellenti*), *Todo modo* (Petri), *Porte aperte* (Gianni Amelio), *Una storia semplice* (Emidio Greco), *Il consiglio d'Egitto* (Greco). Signalons que le même auteur a publié en 2008 un livre sur Marco Ferreri, *Il*

rifiuto dell'uomo nel cinema di Marco Ferreri (Progedit, 104 p.), une étude pénétrante sur un thème au centre de l'œuvre.

- 40 **Pierre Schaeffer, *Essai sur la radio et le cinéma. Esthétique et technique des arts-relais, 1941-1942***, Paris, Allia, 2010, 127 p.

Voir l'article « Édition critique, critique de l'édition ». On reviendra sur cet ouvrage dans un prochain numéro.

- 41 **Vito Zagarrio (dir.), Carlo Lizzani. *Un lungo viaggio nel cinema***, Venezia, Marsilio, 2010, 368 p.

Édité à l'occasion de la 46^e édition du festi-val de Pesaro, « Mostra Internazionale del Nuovo Cinema », l'ouvrage parcourt, avec des textes rédigés par les meilleurs spécialistes italiens, une carrière commencée en 1951 avec *Achtung ! Banditi !*, poursuivie notamment avec *la Chronique des pauvres amants*, *le Bossu de Rome*, *le Procès de Vérone*, *Fontamara*, et parvenue en 2007 avec *Hôtel Meina* à son 36^e titre. Belle occasion de parcourir une œuvre commencée comme critique dans les colonnes de la revue *Cinema* et comme assistant de Rossellini pour *Allemagne année zéro*. Soulignons au passage que le festival de Pesaro conduit depuis sa fondation une politique éditoriale très active qui ne se borne pas au cinéma italien (des ouvrages récents traitent du cinéma israélien ou du cinéma russe contemporain).

2. Revues

- 42 ***Archivos de la filmoteca***, n 64-65, juin 2010, « Guernica : de la imagen ausente al icono »

numéro coordonné par Nancy Berthier consacré à l'un des événements les plus traumatiques de la guerre civile espagnole, le bombardement par l'aviation nazie de la ville basque de Guernica dont il manque les images originelles mais qui donna lieu à une abondante iconographie dénonçant le crime (à commencer par l'immense toile de Picasso pour le pavillon espagnol de l'Exposition de 1937 à Paris).

- 43 ***Cahiers Jean-Richard Bloch***, n° 15, 2009 « Destin de la critique. Au temps de Jean-Richard Bloch, 1910-1930 ».

- 44 ***Cinéma & Cie***, vol. IX, n° 11, hiver 2008, « Relocation », numéro coordonné par F. Casetti. Réflexion sur la place, la nature, les moyens du cinéma à l'âge des médias, des installations et du virtuel.

- 45 ***Cinéma & Cie***, vol. IX, n° 12, printemps 2009, « Cinéma et art contemporain III ».

Retour sur « Voyage(s) en utopie » la non-exposition godardienne du Centre Pompidou et des contributions sur le cinéma au musée.

- 46 ***Cinéma & Cie***, vol. IX, n° 13, automne 2009, « Le film pluriel », numéro coordonné par Michel Marie et Marie Frappat.

Les variantes affectent par définition le film – dont Benjamin rappelait qu'il n'a pas d'original – et les mutations technologiques accélèrent la prise de conscience de cette ductilité native mais longtemps recouverte – y compris dans l'idéologie de la restauration – par la postulation d'une version originelle, complète. Qu'il s'agisse de *December 7th* de John Ford (dont Francesca Leonardi examine les deux versions les plus connues), de *Petit à petit* de Rouch (dont les montages et remontages sont évoqués par Catherine Papanicolaou) ou de *Operai/contadini* des Straub (dont Giulio Bursi analyse les différentes éditions), ce phénomène est appréhendé sous ses diverses modalités.

- 47 **Cinémas**, vol. 20, n° 1, Automne 2009, « Cinéma et oralité. Le bonimenteur et ses avatars ».
Contributions à un colloque dirigé par le spécialiste du bonimenteur, Germain Lacasse, qui élargit l'approche du phénomène au-delà des investigations historiques dont il a fait l'objet à ce jour.
- 48 **Critique**, n° 759-760, août-septembre 2010, « À quoi pense l'art contemporain ? », numéro dirigé par Elie During et Laurent Jeanpierre.
- 49 **Journal of Film Preservation. Revue de la FIAF**, n° 82, avril 2010.
La revue de la Fédération Internationale des Archives du Film, qui publie des articles en anglais, en français, en espagnol, s'intéresse dans sa dernière livraison à l'histoire de la Fédération, une institution née en 1938 à l'initiative des cinémathèques de Paris, Londres, Berlin et du MoMA de New York. À l'occasion des congrès annuels de la FIAF, une très importante documentation a été produite et archivée qui demande aujourd'hui une analyse détaillée et une mise en perspective.
- 50 **Monde chinois**, n° 17, printemps 2009 « Regards sur les cinémas chinois ».
- 51 **Trafic**, n° 74, été 2010
- 52 **Trafic**, n° 75, automne 2010
L'actualité (Cannes 2010), J-LG, J-MS, Kiarostami, Hou Hsiao-hsien, Rohmer, Biette, quelques outsiders (Robert Beavers par P. Adams Sitney) et une réflexion sur le bégaiement au cinéma par Bullo.